

## 1. LA ARQUITECTURA TARDÍA DE FRANK LLOYD WRIGHT, EL PRIMER MAESTRO MODERNO

**Frank Lloyd Wright** (Richland Center, Wisconsin, 1869-1959), el gran maestro norteamericano, primero entre los modernos, tenía ya realizada al principio de los años treinta una obra muy completa, tan abundante y cualificada como la de otros muchos arquitectos a lo largo de toda su vida, aquella a la que Grant C. Manson se ha referido como su «primera edad de oro».

Pero si su influencia como creador y como renovador de la disciplina arquitectónica y su profunda ascendencia entre los movimientos europeos de vanguardia —singularmente entre los holandeses— está fuera de toda duda y ha sido estudiada con detenimiento, preciso es reconocer que su arquitectura estuvo, durante el tiempo del primer desarrollo de las vanguardias europeas, bastante lejos de la radicalidad y la total ruptura con la tradición que caracterizó el trabajo de aquéllas.

En efecto, Frank Lloyd Wright —que había iniciado su carrera como estudiante de ingeniería, se formó luego como ayudante de la firma de Adler y Sullivan, y que rechazó a Daniel Burnham el ofrecimiento de una beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de París— en su trabajo independiente partió de la reacción ante el academicismo modernizado de la Escuela de Chicago y del encuentro con la tradición autóctona americana de las casas unifamiliares, imprimiendo a su arquitectura una doble condición.

Si se observan las viviendas de la primera etapa que él mismo llamó las «casas de la Pradera», ha de verse en ellas que, de una parte, mantuvo la idea tradicional de casa, caracterizada por la presencia de las cubiertas, las chimeneas y los elementos domésticos de porches y de fenestraciones tradicionales, así como por una cierta permanencia del modo académico de proyectar según varios ejes de simetría y el encuentro entre «elementos de composición», además de por una exquisita decoración arquitectónica y diseño del mobiliario que, teniendo su origen en Sullivan, tomó un enorme valor y enlazó a Wright con la extremada finura del escocés Mackintosh y de la Secesión vienesa.

En esta primera parte de su carrera profesional puede considerársele incluso como integrante del movimiento de «Arts and Crafts» y, en definitiva, como una arquitectura nacida y guiada por ideales que pertenecían aún al siglo XIX, y que en éste se habían elaborado, de hecho, en gran parte.

Pero, de otro lado, ha de considerarse también en su trabajo —y de acuerdo con sus ansias creativas y de ruptura con todo academicismo— un modo de entender el diseño completamente nuevo y progresivamente más abstracto, que interpretó los elementos constructivos y proyectuales heredados de la tradición como una familia geométrica de planos y líneas, que se prolongan libremente en el espacio y que se intersectan y articulan para formar el volumen. Ello sentó las bases de un nuevo lenguaje

propiamente moderno e intervino dedicadamente en la formación de la radical poética del neoplasticismo holandés.

Así, en las casas de la Pradera y en otras obras de la época, y cada vez de un modo más elaborado, elementos como zócalos, cubiertas y techos, paredes, ventanas y miradores, alféizares e impostas, sin dejar de ser reconocibles como tales, se convirtieron también en elementos abstractos, indefinidos, cuyo encuentro constituye el diseño mismo, y cuyas líneas y planos geométricos tomaron una fuerte autonomía para definir y protagonizar la composición. La casa, sin perder su imagen tradicional, se convirtió en un diseño de carácter analítico, fuertemente expresivo al desgajarse en sustratos horizontales ilimitados e independientes, y aunque ello no fuera más que una radicalización de los principios académicos más elementales —una atractiva interpretación personal de los cuerpos de basamento, desarrollo principal y coronación— se convirtió en uno de los orígenes de la revolución moderna.

La citada composición planimétrica mediante ejes, aparentemente académica, no reconoce sin embargo un centro —reservado simbólicamente al fuego, y, así, negado como vacío habitable, ocupado por las chimeneas— haciendo de las distintas partes temas independientes aunque ligados, manejando con maestría asimetrías y desigualdades, y expandiendo horizontal y periféricamente las composiciones, provocando así, en gran parte, lo que se conocería más adelante como «planta libre», en una atractiva versión realizada en fábricas de machones y muros de carga. Resultaba así la continuidad y la articulación no convencional entre los espacios interiores, cuya limitación mediante los cerramientos quedaba matizada por la independencia de las cubiertas mediante los voladizos que sugieren la condición indefinida de su plano, la cadencia de las ventanas, la existencia de grandes porches, y, así, una relación mucho más matizada con el exterior.

El análisis de esta dualidad entre la casa tradicional y las innovaciones formales que tendían a transformarla y destruirla no debería ser tan esquemático, pero baste para destacarla como tal.

Esta interpretación formal, puesta de relieve por complejas casas como la *Martin* (125 Jewett Parkway, Buffalo, N. Y., 1904), o por avanzadas realizaciones como la *Robbie* (Woodlawn Avenue, Chicago, 1909), fue bien observada en Europa cuando los magníficos libros que publicaron las obras de Wright se difundieron.

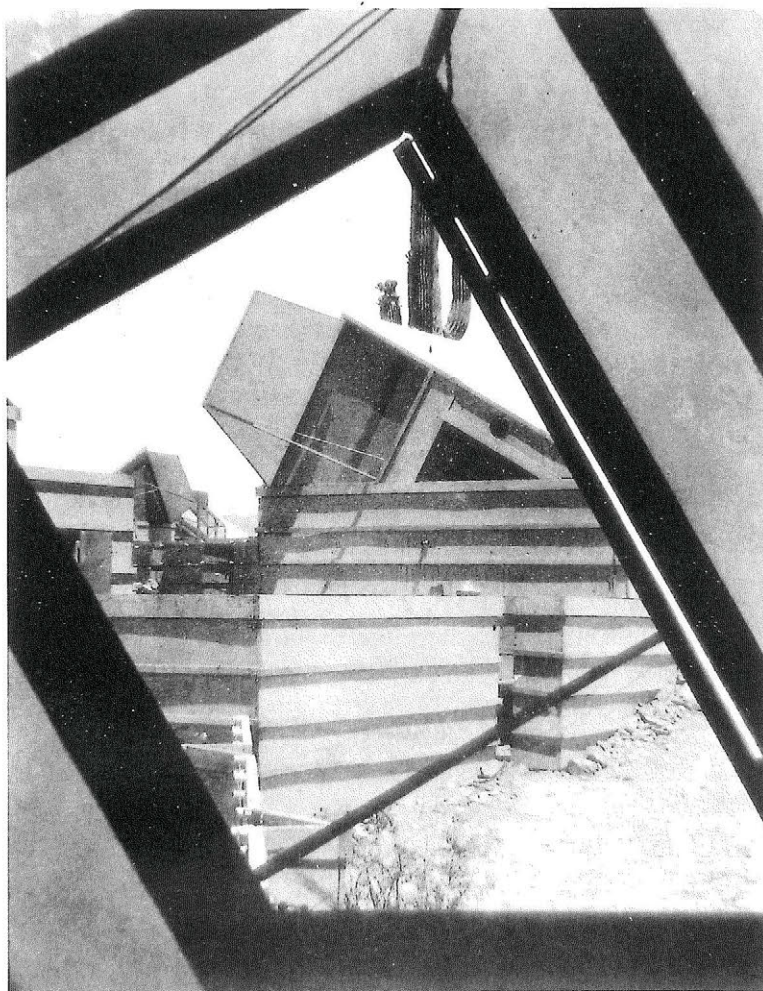
La influencia de su impactante y persuasiva manera fue decisiva, de un modo directo, para arquitectos como Van't Hoff o Wils, de la llamada «Escuela de Amsterdam», nacida al calor del magisterio de Berlage; y, de un modo indirecto pero no menos intenso y mucho más trascendente, entre el avanzado y abstracto grupo «Stijl» o *neoplástico*, así como por parte del arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe.

Fue en estas dos últimas influencias donde tomó cuerpo el mensaje de Wright en lo que tenía de más abstracto, una vez despojado de sus compromisos con la idea de casa tradicional norteamericana, y llevado a las radicales consecuencias formales que son bien conocidas y que pertenecen plenamente a la época de las vanguardias.

El relato de la obra de Wright no puede ser nada completo en estas páginas, pues ni siquiera las «casas de la Pradera» agotaron la arquitectura wrightiana de la primera época, tan importante y tan dilatada que hubiera bastado para caracterizar su obra como la de un «gigante» sin considerar el resto de su larga carrera, que será lo que verdaderamente se tratará aquí. Su producción hasta los años veinte fue tan cualificada como abundante y obras como el *templo Unitario* en Oak Park, Chicago (1906), el edificio de la *Larkin Company* (Buffalo, 1904, demolido) o el *Hotel Imperial* en Tokio (1915-1921, también demolido) han de añadirse, entre algunos otros, como grandes ejemplos singulares a su mayoritaria producción residencial.

**1. 1. UN WRIGHT RENOVADO. TALLERES Y RESIDENCIAS.**—Pero hacia mediados y finales de los años veinte, Frank Lloyd Wright, ya de edad madura, y siempre en un camino progre-

*Ocotillo Camp* (Arizona, 1927),  
de F. Ll. Wright. Detalle



sivo en el que no había cabida para el encasillamiento, se vio estimulado a su vez por la arquitectura moderna europea, al menos en lo que ésta tenía de radical, emprendiendo horizontes proyectuales muy diferentes de los que con anterioridad había manejado. Tanto la revolución moderna, en general, como la gran figura de Le Corbusier, en particular, exigían de él una poderosa reacción: su trabajo se convertiría con el tiempo en una alternativa de modernidad ante el racionalismo; ante lo que pronto sería llamado Estilo Internacional.

Así, los instrumentos abstractos e innovadores de su primera obra fueron transformados, enriquecidos y diversificados hasta ser capaces de configurar una nueva arquitectura.

Pero además, y como veremos, el contenido a dar a ésta irá unido a intensas y decididas ideas, de modo que la radicalización moderna de la obra de Wright no puede adjudicarse a un simple deseo de renovación estética conducido por la rivalidad ante la arquitectura europea, sino, por el contrario, a la maduración de un modo distinto de pensar, de entender la naturaleza misma de la forma arquitectónica. En su modernización, Wright fue emulado —catalizado— por la radicalidad europea y actuó en competencia con ella, pero trazó un camino propio. Y, a la postre, tan innovador o más que el de aquella.

Wright proyectó en Arizona una casa de geometría circular ya en 1925, dando así paso franco a una abstracción geométrica moderna, aunque siempre entendida en un sentido muy peculiar como instrumento de sus producciones. En 1927 realizó el llamado *Ocotillo Camp*, en el desierto de Arizona,

realización singular construida como estudio y residencia propios para diseñar y realizar *San Marcos in the Desert*, que no llegaría, sin embargo, a ejecutarse. Estos proyectos no realizados y la obra provisoria de Ocotillo constituyen la prehistoria de una de sus maneras más radicales.

Aprovechando a fondo el hecho de construir un campamento provisional para sí mismo y para su gente, y haciéndolo así en favor de la experimentación, rompió en *Ocotillo Desert Camp* con toda idea tradicional, como por la índole del tema resultaba lógico.

Ello coincidía con la primera de sus románticas retiradas al desierto, que se vería vital y arquitectónicamente consumada con su taller Taliesin IV —Taliesin West, en Paradise Valley, Arizona, 1938—, obra en que la manera aún incipiente de Ocotillo tomaría un verdadero relieve, como más adelante veremos. En Ocotillo realizó un verdadero campamento, acudiendo a una planimetría episódica y orgánica, en relación con la forma del terreno, muy propia del asentamiento de que se trataba, pero que reforzaba su unidad figurativa mediante un abstracto basamento de maderas, poderosamente horizontal, continuo para realizar los cierres del recinto, y que asciende para formar los cerramientos de las casetas. Los volúmenes de las cubiertas, cerradas con lonas, se realizaron con armaduras asimétricas de madera con ángulo recto en la cima, resultando así cuerpos paralelepípedos truncados y colocados en forma oblicua.

Con ello obtuvo y manejó una insólita geometría, aún incipiente, quebrada y de matiz expresionista, que elaboraría y utilizaría en adelante con frecuencia, y que tendría tan dilatado influjo que puede detectarse aún hoy día. Su experimentación radical había empezado y toda deuda con la historia o la tradición llegaría a desaparecer por completo. Una idea emparentada con lo cristalográfico, con lo mineral, empezaba a ser aquí la matriz formal del proyecto.

La urbanización de *San Marcos in the Desert* no llegó a realizarse, como ya se ha dicho. Se trataba de un sistema de viviendas escalonadas configurando una urbanización de notable tamaño, y que se disponía según una geometría cúbica más afín a la arquitectura moderna europea, si bien afectada por unas notorias texturas pétreas de carácter muy volumétrico. El centro social se entendía como un elemento singular y, así, configurado a partir de una malla hexagonal-triangular. La idea cristalográfica de nuevo, aunque no sólo.

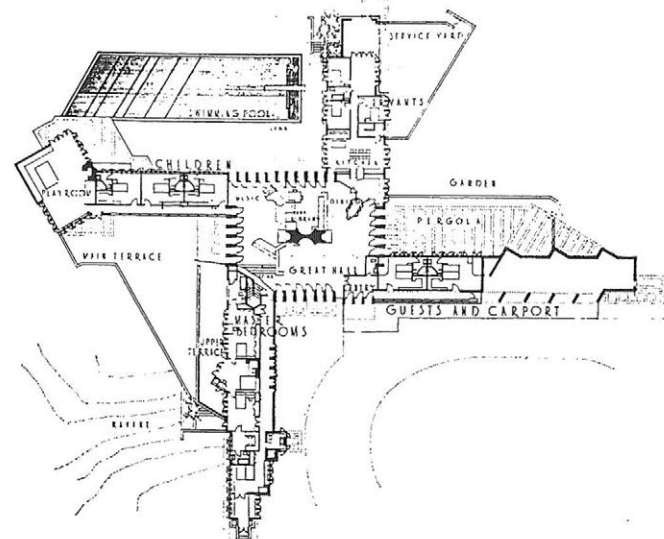
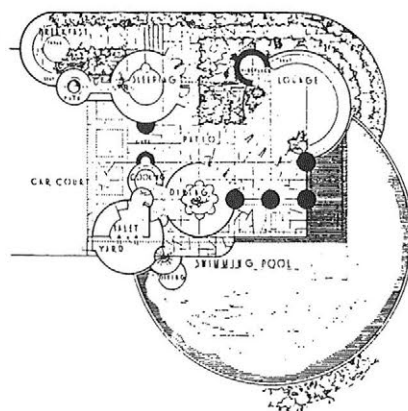
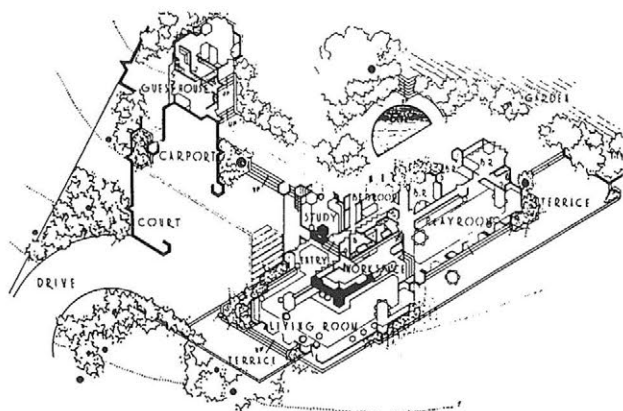
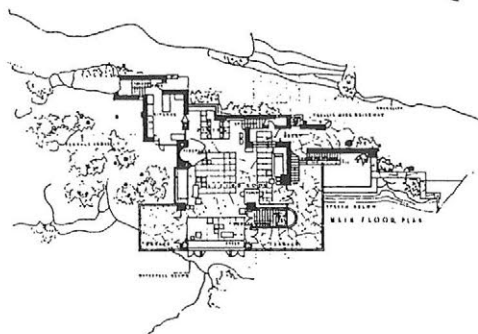
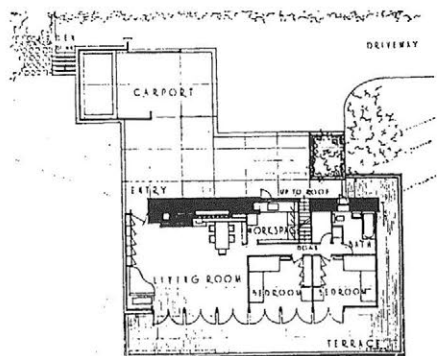
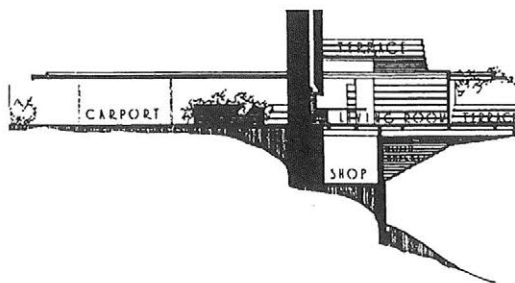
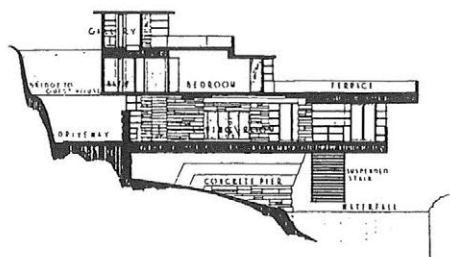
Con estas primeras experiencias, realizadas o desaparecidas, Wright iniciaba uno de sus mundos formales basados en ideas propias. Aquí se acumulan algunas de las que desarrollaría posteriormente en arquitecturas muy diversas. Pueden destacarse entre ellas la de la ligadura a la naturaleza, al terreno y al lugar, la relación de identidad entre la forma arquitectónica y los materiales y estructuras resistentes, y la búsqueda de una alternativa ante la geometría cartesiana que, sin ser abandonada, busca en la naturaleza —en la cristalografía y en la biología— su sustituto.

*1. 1. 1. Nuevas casas de Wright en su segunda «edad de oro»: un neoplasticismo orgánico en la casa de la Cascada.*—Wright realizó numerosas viviendas unifamiliares, buscando con instrumentos muy diversos su propia alternativa moderna, que dio lugar al concepto de *arquitectura orgánica*. Veamos algunos de los ejemplos principales y, mediante ellos, cierta parte de su gran variedad.

La *casa de la Cascada* (en Bear Run, Pensilvania, 1936-1937) es una de las grandes obras maestras de la segunda parte de su carrera. Expresiva hasta el extremo de la libertad y del resultado plástico y espacial que podía alcanzarse con los suelos entendidos como planos libremente limitados en la formación de grandes y desiguales voladizos de hormigón armado, tal vez sea la producción que más le enlazó, al menos figurativamente, con la arquitectura moderna propiamente dicha, esto es, con el Estilo Internacional.

Sus atrevidos y atractivos volúmenes, expresiva y analíticamente distinguidos mediante los materiales pétreos que empleó —naturales y texturados, pesados para los volúmenes y paños verticales, y artificiales y lisos, ingravidos, para los dominantes voladizos que establecen un fuerte contrapunto con





Arriba, a la izquierda, sección y planta de la casa de la Cascada (Bear Run, Pensilvania, 1936-1937); a la derecha, sección y planta de la casa George D. Sturges (Brentwood Heights, California, 1939); de izquierda a derecha y abajo, plantas de la casa Hanna (Palo Alto, California, 1937), de la casa Ralph Jester (1938), y de la casa Herbert F. Johnson (Racine, Wisconsin, 1937), de F. L. Wright



*Casa de la Cascada* (1936-1937), de F. Ll. Wright

aquéllos—, y la integración de sus espacios interiores, parecen realizar una tardía, definitiva y brillante versión del neoplasticismo europeo, que con su ejemplo se había emprendido. Esto es, una versión propia de la independencia, sensación de continuidad indefinida, y libertad que toman los planos verticales y horizontales, asimismo fuertemente trabados en una composición unitaria. Las fuerzas compositivas latentes en sus casas de la Pradera, sin la atadura que significaba la idea tradicional de la casa norteamericana, habían producido este resultado.

Pero el empleo del hormigón armado y el uso libre de planimetrías y volúmenes que con él se conseguían, le permitieron lograr la característica que hizo más famosa esta casa: situarla en una inclinada ladera cubriendo un salto de agua que transcurre bajo ella. El resultado fue de una integración con la naturaleza que se constituyó en crucial para esta nueva etapa de la producción wrightiana, y que tomó en esta casa un valor extremo.

El espectacular gesto convirtió a esta casa tardoneoplástica en una casa orgánica; esto es, en poseedora de la absoluta integración con el lugar como una de las muy diversas cualidades que para Wright significaba dicho concepto.

En cierto modo afín con la *casa de la Cascada*, puede destacarse la *casa George D. Sturges*, en Brentwood Heights (California, 1939), en la que la intención de prolongar la naturaleza mediante terrazas integradas en ella, la convirtió en una idea pura de casa mirador, que está presidida en su configuración interna por la presencia casi central de la gran chimenea y que, como la casa de la Cascada, parece unirse en su sección, y a través de su construcción material, a la propia ladera, al tiempo que muestra el gran muro que la sustenta. No hay en ella, por supuesto, ningún encuentro con la tradición: la figuratividad se define poderosamente, y se agota, en la insistente horizontalidad de las notorias y rayadas texturas volumétricas.





Interior de la *casa de la Cascada*, de F. Ll. Wright



Otro ejemplo afín es la *casa John C. Pew*, en Shorewood Hills (cerca de Madison, Wisconsin, 1940). La cercanía está en este caso más en la disposición volumétrica como superposición de bandejas extensivas, libres y en voladizo; esto es, exhibiendo su capacidad espacial, plástica y también naturalista.

En todas estas casas, pero singularmente en esta última, la analogía con la naturaleza es bien explícita en el uso de la piedra, que se utilizó tanto para aumentar exteriormente la sensación de su unión con la tierra como para realizar el interior con una condición rupestre, de alusión casi «cavernaria». Este uso «brutalista» de la piedra en un interior, como si del exterior se tratara, fue convertido con el tiempo en un tópico del ambientalismo moderno, normalmente desprovisto de las intensas intenciones wrightianas.

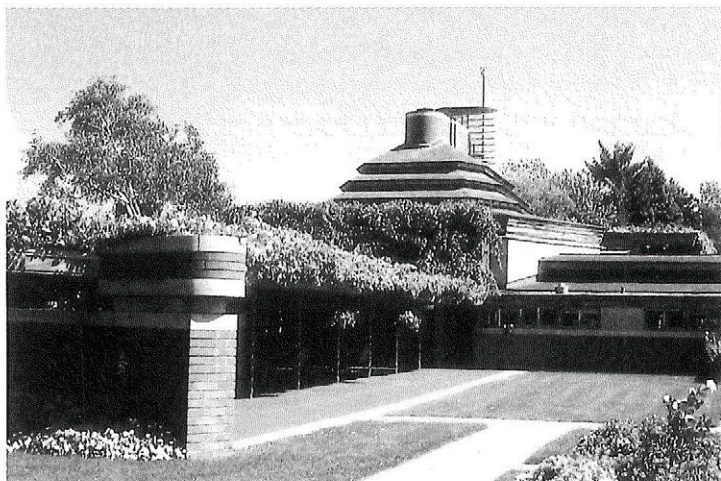
Tanto por esta característica como por las elaboradas decoraciones internas, como son los atractivos trabajos en madera de la *casa de la Cascada*, Wright manifestaba su amor por el «decoro», ahora muy abstracto, pero no lejano en sus ambiciones de las obras de la etapa anterior y de su formación primera, así como de sus más personales inclinaciones. Este modo «decorado» de entender la arquitectura separaba sus obras del purismo figurativo extremo de la arquitectura europea; del mandato *loosiano* de no ornamentar.

Pero, en este caso de la piedra, expresaba también la relación entre la forma y la estructura, otra de las diversas características del organicismo wrightiano, que tomará en otras ocasiones un gran protagonismo.

*1. 1. 2. Geometrías y disposiciones alternativas.*—La experimentación con la geometría no cartesiana prosiguió en Wright con el uso de la malla hexagonal, que utilizaría con cierta frecuencia. Fue así la base del trazado en la *casa para Paul R. Hanna* en Palo Alto (California, 1937), en ladrillo y madera y más tradicional en su aspecto, evidenciándose con ella la diversidad de recursos que el maestro acometía en su odio por la convencionalidad o el acomodamiento a fórmulas propias.

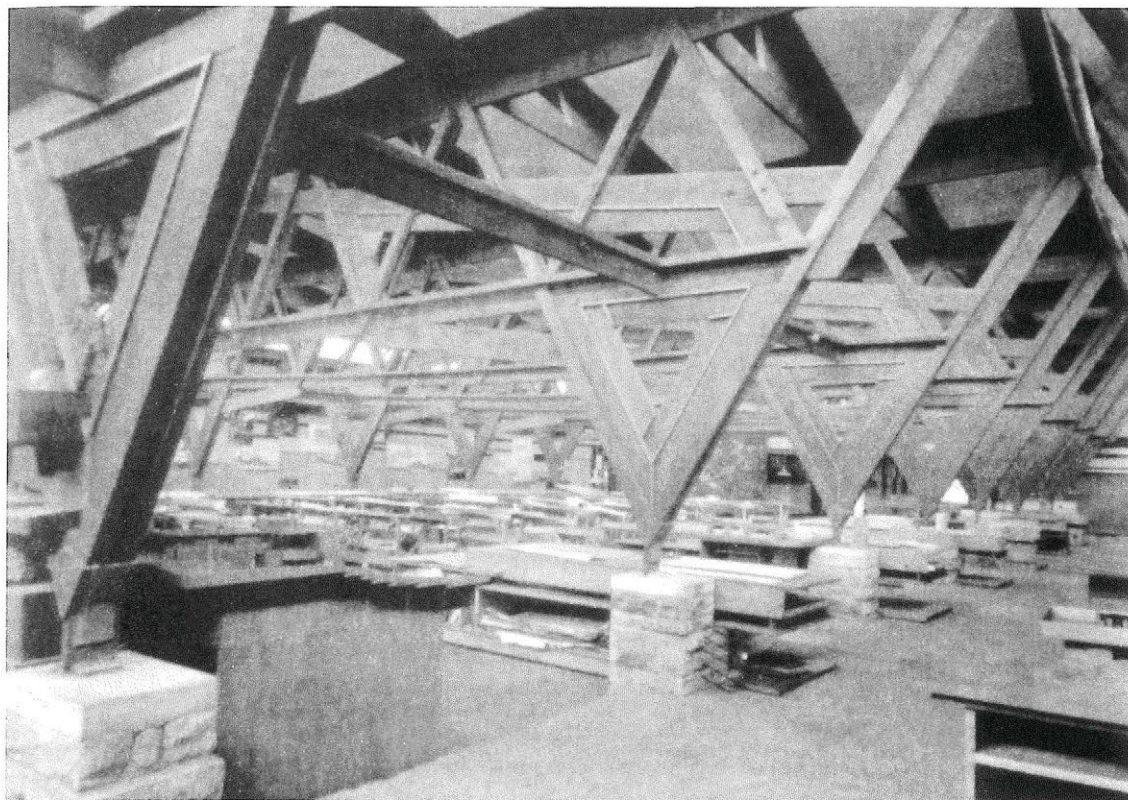
Con respecto a la malla hexagonal es preciso aludir de nuevo a su naturalismo «orgánico», muchas veces *biologista*, que le hizo preferir geometrías irracionales o directamente emparentadas con mecanismos naturales de crecimiento, y huir de la geometría cartesiana como una manifestación antinatural. Su experimentación formal es preciso entenderla también a la luz de este naturalismo encendido, de corte todavía romántico, pero tan operativo como innovador y cualificado en el diseño concreto.

Ejemplo interesante y bien distinto fue la *casa Herbert F. Johnson*, en Wind Point (cerca de Racine, Wisconsin, 1937). Concebida como una casa nuclear en torno a un gran hall de alto y elaborado espacio, y con una gran chimenea cuádruple en su centro que lo articula en sectores no discontinuos, el trazado de su planta fue desarrollado en esvástica con una geometría ortogonal en el que se introdujeron ligeras intervenciones de geometría oblicua.



*Casa Herbert F. Johnson (1937),  
de F. L. Wright*





*Interior del estudio de Taliesin III, de F. Ll. Wright*

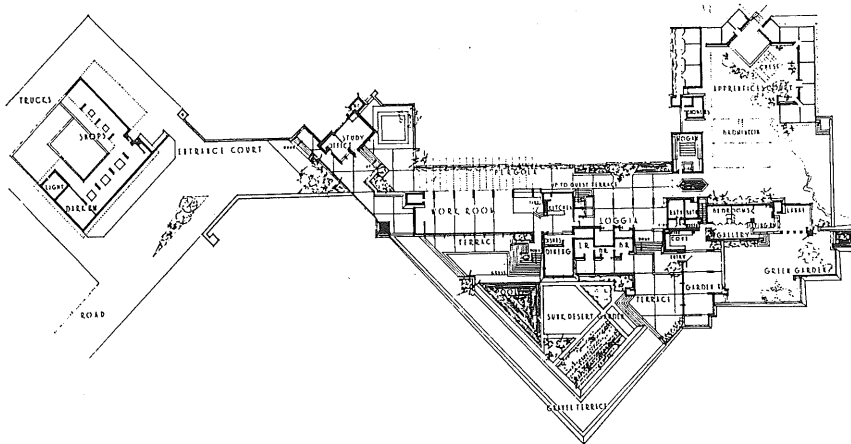
La disposición lleva al extremo la consideración de la gran estancia como un núcleo tan abierto a todos los vientos y espacios exteriores como origen y centro absoluto de los cuatro brazos que alojan el programa y que, conducidos por éste, se manifiestan en un modo diverso, individual, orgánico, en fin. Los cuatro exteriores se especializan —acceso, terraza, piscina, jardín— y la planimetría toma así un orden claro, jerárquico, pero no rígido, de unas características «naturales» a las que no es ajeno un cierto pintoresquismo que pretende precisamente ponerlas de relieve.

Volumétricamente se resuelve con cubiertas inclinadas múltiples, pero no dispuestas al modo convencional sino ofreciendo resultados plásticos nuevos. Bien es cierto, sin embargo, que esta casa recuerda en cierta medida a las producciones de la «primera edad de oro»; lo hace tanto en el importante papel dado a las cubiertas como en la disposición que se ha explicado, pues aunque la combinación y articulación de semiejes de simetría propia de aquéllas están aquí evadidas, se diría que permanecen sus restos hasta hacerlas reconocibles. El gran programa acometido en este caso no fue ajeno a esta su «organicidad nucleada» y, así, a la capacidad de expresar el parentesco con las «casas de la Pradera» también en el orden de las ideas.

Unida a las demás, sigue demostrando la diversidad de aproximaciones proyectuales que manejó el arquitecto en aquellos años.

Además del taller de *Ocotillo Camp* al que nos habíamos referido como uno de los primitivos orígenes de su arquitectura moderna alternativa, Wright construyó otros estudios y casas-estudio para sí mismo.

Los llamó siempre «Taliesin»: *Taliesin I* (1911, en Spring Green, Wisconsin) y *Taliesin II* (1914, en el mismo lugar), desaparecidos ambos en un incendio, construyéndose *Taliesin III* sobre las ruinas de los otros. Se realizó este último desde 1925 y, por sucesivas ampliaciones, hasta 1935.



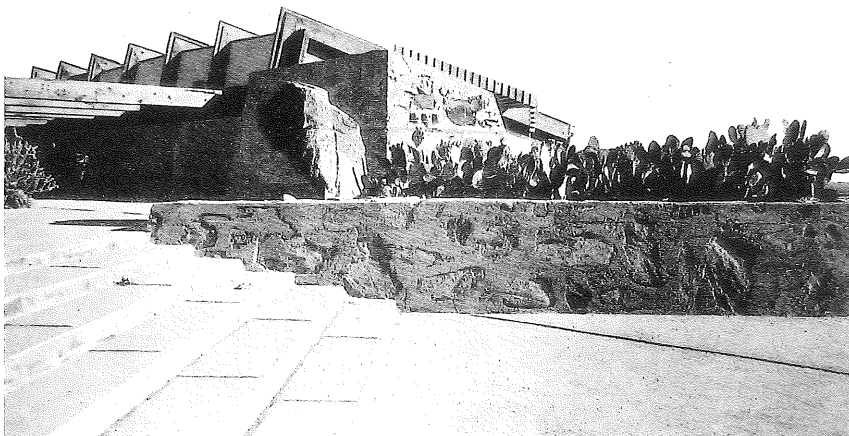
*Planta de Taliesin West*  
(Paradise Valley, Arizona,  
1938), de F. L. Wright

Significaban estos estudios diferentes experiencias, pero también verdaderos refugios para el arquitecto, de muy complicado carácter y de azarosa vida, llena de tintes trágicos y de obligados y drásticos cambios, de la que quiso salir yéndose al lugar de donde su familia procedía. En ellos estableció estudios-escuela que funcionaron, como en el viejo artesanado, a través del aprendizaje en torno al trabajo directo bajo la dirección del maestro.

Pero todavía construyó un Taliesin IV, *Taliesin West*, en Paradise Valley (cerca de Phoenix, Arizona, 1938). Sin abandonar Taliesin III, este último Taliesin significaba una mayor intensidad en la confianza en sus propias facultades de creación, a pesar de su avanzada edad y en los momentos en que era reconocido como un auténtico genio renovador, si bien dicho sentimiento acentuaba también su carácter romántico al elegir el desierto de Arizona como lugar «inexplorado», propicio a ser soporte de sus mitos proféticos.

*Taliesin West* es una obra emparentada con las intenciones nuevas y no convencionales que animaban ya el proyecto de *Ocotillo Camp*, significando su perfección; y puede suponerse que, muy probablemente, el intenso romanticismo que la retirada al desierto significaba fue igualmente incubado allí.

Con una abstracta planimetría que combina dos mallas ortogonales giradas, representa un mayor olvido de su obsesión de dominio de la naturaleza —y de su complementaria sumisión ante ella— para insertar en el neutro paisaje una geometría mental, propia del hombre, que vuelve a enlazarse con la poética neoplástica.



*Detalle exterior de Taliesin West*, de F. L. Wright



*Interior de la estancia de Taliesin West, de F. Ll. Wright*

La voluntad naturalista se llevó, no obstante, a los materiales, piedra y madera, y a una —aunque sólo teórica— inspiración en las formas simples del lugar: la piedra en cuanto idea expresiva de lo basamental, y la madera como solución a la elevación de los espacios y a su libertad, aparecen provistas de sus cualidades «naturales», pero completamente ajenas en lo formal a cualquiera que fuese tanto la tradición como las formas reales de la naturaleza.

Las asimétricas y oblicuas cubiertas provocan efectos plásticos y espaciales no conocidos, estableciendo un completo vocabulario tan nuevo como propio. Con *Taliesin West* Wright celebraba su triunfo sobre la odiada metrópoli —Chicago—, pero también sobre la mediocridad del suburbio —Oak Park—, demostrando la calidad de la vida en el desierto, donde la arquitectura se hace esencial: sobre la madera muchas veces hay sólo una cubierta de tela.

*Taliesin West*, a pesar de su condición sumamente intelectual y artificiosa —de creación, en suma— lograba ser también un producto orgánico, naturalista, transmitiendo una arquitectura ligada a los elementos primarios: el matizado suelo, la presencia del fuego, la presencia del agua, la continuidad de la piedra en el interior y el exterior, la no menor continuidad de la madera; la distinción entre estos dos materiales tan contrastantes y únicos, para muros y suelos uno, para cubiertas y muebles otro. Un refinado y elaborado primitivismo.

Esta versión wrightiana de Taliesin puede considerarse también como continuadora de algunas de las experiencias formales del expresionismo europeo en un sentido singular, y ya en mucho mayor grado que la limitada experiencia de Ocotillo, pues el parentesco con el neoplasticismo afecta tan sólo a la planta. En todo caso, la cierta «dislocación» de la forma arquitectónica que supone el espacio concreto se emparenta, independientemente de su influjo real, con la radicalidad sistemática de la obra que más adelante haría el arquitecto alemán Scharoun, expresionista en su juventud, y también orgá-



nico a través de las singulares ideas de su maestro Häring. Como influjo directo podemos entender el ejercido sobre la obra de su ayudante austríaco establecido en California R. M. Schindler.

Mucho más contemporáneamente, la original y radical obra del californiano Frank Gehry puede verse dentro de este arco de influencia, del mismo modo que los fenómenos generales de dislocación formal propios de los años ochenta —lo que, en términos generales, ha dado en llamarse «deconstructivismo»— han de entenderse, en gran medida, en torno a esta primitiva raíz wrightiana.

Siguiendo con la diversidad formal de Frank Lloyd Wright, la utilización de la geometría circular como soporte fundamental del trazado del proyecto tomó una acusada y afortunada expresión en la *casa Ralph Jester* (1938), desgraciadamente no realizada. En ella la geometría curva de muy distintos elementos y radios se adueñó por completo de la planimetría, siendo el germen de trabajos futuros, entre los que destaca el unitario gesto del Museo Guggenheim de Nueva York.

Asimismo de geometría circular, y construidas años adelante, pueden citarse también la *casa H. Jacobs*, en Middleton (Wisconsin, 1943; 3.037 Old Sauk Rd.), la *casa David Wright*, en Phoenix (Arizona, 1952, 5.202 East Exeter Rd.) y la *casa Robert Llewellyn Wright*, en Bethesda (Maryland, 1957).

Es interesante destacar en todas ellas lo que podemos llamar el *principio wrightiano de la coherencia formal*, esto es, el prurito de llevar la geometría del trazado de la casa a las últimas consecuencias y a las más distintas escalas, realizando con ella la decoración y hasta los mismos muebles. Las ventanas y la decoración del suelo en la *David Wright* y algunos muebles en la *Llewellyn* son ejemplo elocuente de lo que estamos afirmando.

Wright realizó en las tres décadas de los treinta a los cincuenta, un notable número de proyectos y obras de viviendas unifamiliares siguiendo instrumentos e intenciones como los aludidos, y aún más diversos, y entre los que faltaría por citar todavía una cantidad ciertamente importante de trabajos.

La utilización de geometrías no históricas, indagando muy diversas formas orgánicas y naturalistas, buscando alternativas ante el Estilo Internacional; la enunciación práctica del «principio de la coherencia» y el rescate, frente al reduccionismo racionalista, de un moderno sentido del decoro; el descubrimiento de nuevas naturalezas espaciales, investigando en conceptos expresionistas y llevándolos a una radicalidad tan cualificada como práctica, son algunas de las cuestiones principales que Wright desarrolló en estos trabajos, elaborando ideas y recursos proyectuales que se han convertido en instrumentos universales de la disciplina.

Por ello, y aunque esta nueva colección de viviendas unifamiliares no llegó a tener del todo el trascendente influjo que alcanzaron las casas de la Pradera, deben de considerarse como un episodio intenso y cualificado de la arquitectura moderna según líneas no paralelas con las del Estilo Internacional. Bien es cierto, sin embargo, que las intenciones wrightianas, contrariamente a la primera época, quedarán mejor expresadas en esta segunda por las obras de mayor envergadura y de diferentes programas a los de vivienda unifamiliar.

**1. 2. ARQUITECTURA Y CIUDAD ORGÁNICAS.**—Poco después de la experiencia de *Ocotillo Desert Camp*, en 1929, Frank Lloyd Wright diseñó la *torre de St. Mark* como un edificio exento y en altura de viviendas colectivas, su primer gran proyecto radicalmente moderno, pero que no consiguió realizar en aquel momento. Tomándolo como base, intentaría además, sin conseguirlo enteramente, avanzar hacia un concepto de ciudad orgánica que oponer al urbanismo de los CIAM o, más concretamente, a las propuestas corbuserianas.

Fue en 1934 cuando llegó a proponer su *Broadacre City*, utopía urbana tardorromántica de una «ciudad moderna en la naturaleza», y a la que se incorporaban torres según el modelo de la *St. Mark* por considerar más natural el artificio del ascensor que la máquina automovilística, según declaraba en sus propios escritos, y aunque ésta, en realidad, no pudiera ser evitada. Sin embargo, es preciso reconocer que este utopismo urbano de Wright —en respuesta a la «Ville radieuse de Le Corbusier»

y en busca de una alternativa norteamericana tanto a la densa metrópoli como al suburbio burgués—no tendrá mayores consecuencias, permaneciendo en su biografía casi como una anécdota, que se diría incluso ligada a su mentalidad de hombre del XIX, cuyos residuos permanecerían en su afán romántico y personal; pero también nacionalista: de elaborar una alternativa frente al racionalismo europeo.

Pero no fue del mismo modo en su arquitectura, pues con proyectos como los de la citada torre, y con otros que veremos, la idea de una arquitectura moderna y «orgánica», no reducida ya a las experiencias de las viviendas unifamiliares y a su relación directa con la naturaleza, pero radical en su renovación y sin comulgar con los presupuestos del funcionalismo-racionalismo de raíz europea, será un hecho.

Un hecho en su propia obra, pues dejó notables producciones, pero un hecho importante también como ideal colectivo, influyente en otros arquitectos, y capaz de haber ideado y hecho operativa, definitivamente, toda una alternativa moderna al Estilo Internacional. Una alternativa que se concibió además como algo más avanzado —más moderno— que este último.

La obra de Wright representó expresivamente esta alternativa, esta ruptura en el acuerdo moderno que el racionalismo triunfante había significado frente a las otras versiones primeras de la modernidad. Fue ampliada más adelante, y en otros sentidos complementarios del suyo, por arquitectos europeos como el citado Scharoun, y por Alvar Aalto, o por proyectistas norteamericanos como Eero Saarinen.

Después de la segunda guerra mundial, el crítico italiano Bruno Zevi (que había estado exiliado en los Estados Unidos durante la guerra) fue un encendido animador, un auténtico apologeta de esta tendencia, que entendió como la «verdadera»: la versión menos infantil, más desarrollada y madura de la arquitectura moderna, superadora para él de los esquematismos del racionalismo, arquitectura revolucionaria, pero todavía primitiva.

Frank Lloyd Wright, inspirador primero de la apología zeviana, fue el más grande y más temprano personificador de este nuevo ideal, alcanzando una influencia que llegó en cierto modo hasta el propio Le Corbusier. Pero que incluso llegó a sustituir, en gran parte y al integrarlo, al Estilo Internacional, pues, curiosamente, la arquitectura orgánica quiso ser entendida como una continuación, como una perfección de aquél, y no como la arquitectura distinta, de algún modo opuesta, que verdaderamente era.

La comprensible mitificación de la modernidad —del racionalismo— en relación a la condición fundacional, casi sagrada, de sus principios originarios impidió romper frontalmente con ella y, así, reconocer esta contradicción que será arrastrada de continuo por gran parte de la arquitectura de la segunda mitad del siglo, y que explica en parte algunas de sus ambigüedades. Lo que explica tanto algunos de sus problemas como parte de sus valores, de su riqueza.

La *torre de St. Mark* —proyecto que nos había dirigido hacia las anteriores consideraciones— expresa perfectamente muchos de los contenidos de esta arquitectura orgánica, y en el sentido amplio que en las viviendas unifamiliares no podía haber existido.

En primer lugar destaca el hecho de que se trata de una torre para la que se concibió una estructura resistente, mediante el hormigón armado, que se había planteado desde el primer momento a la misma escala del gran edificio. Esto es, que no se entendía ya como la estructura reticular que había sido propia de la Escuela de Chicago, por ejemplo, repitiendo sin fin sus tramos hasta alcanzar la altura final, sino como una organización unitaria, propia para ese tamaño concreto y para su forma precisa. La analogía biológica es evidente en lo conceptual, pero también en el propio diseño.

Conceptualmente parece acudir al ejemplo de los animales. Es decir, al hecho de que, en los que son muy grandes, el esqueleto no es una repetición más dilatada de las mismas piezas del esqueleto de un animal pequeño, sino uno bien distinto, adecuado a la forma y al tamaño concretos. Pero asimismo se acude con más intensidad todavía a la idea de árbol, en el sentido de que es en las distintas

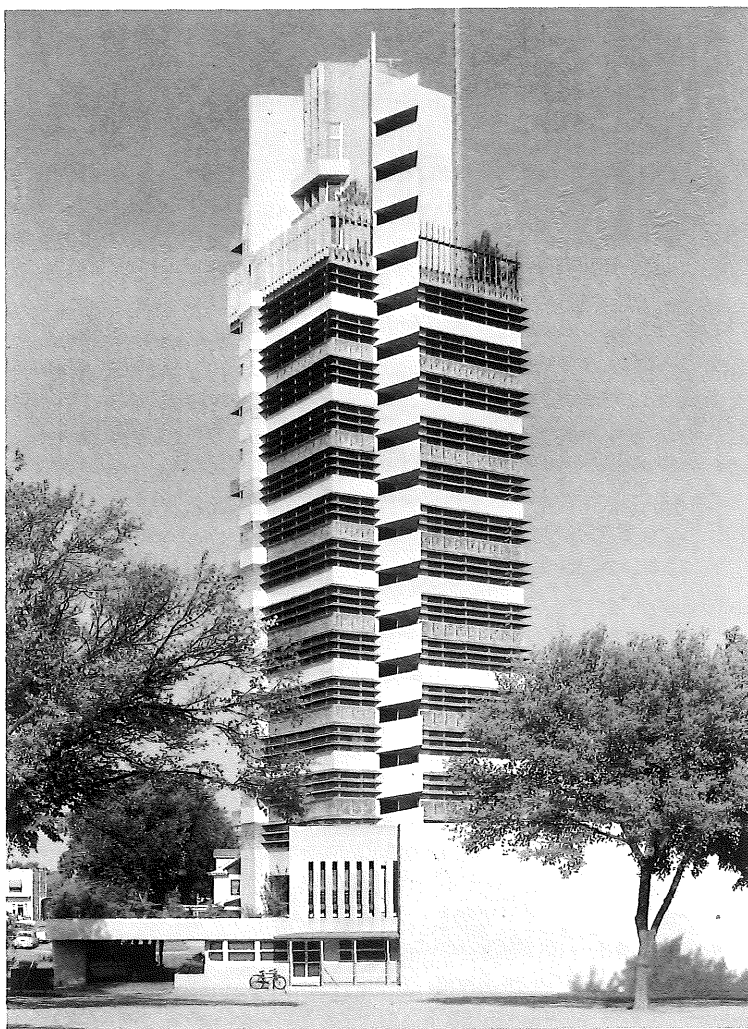




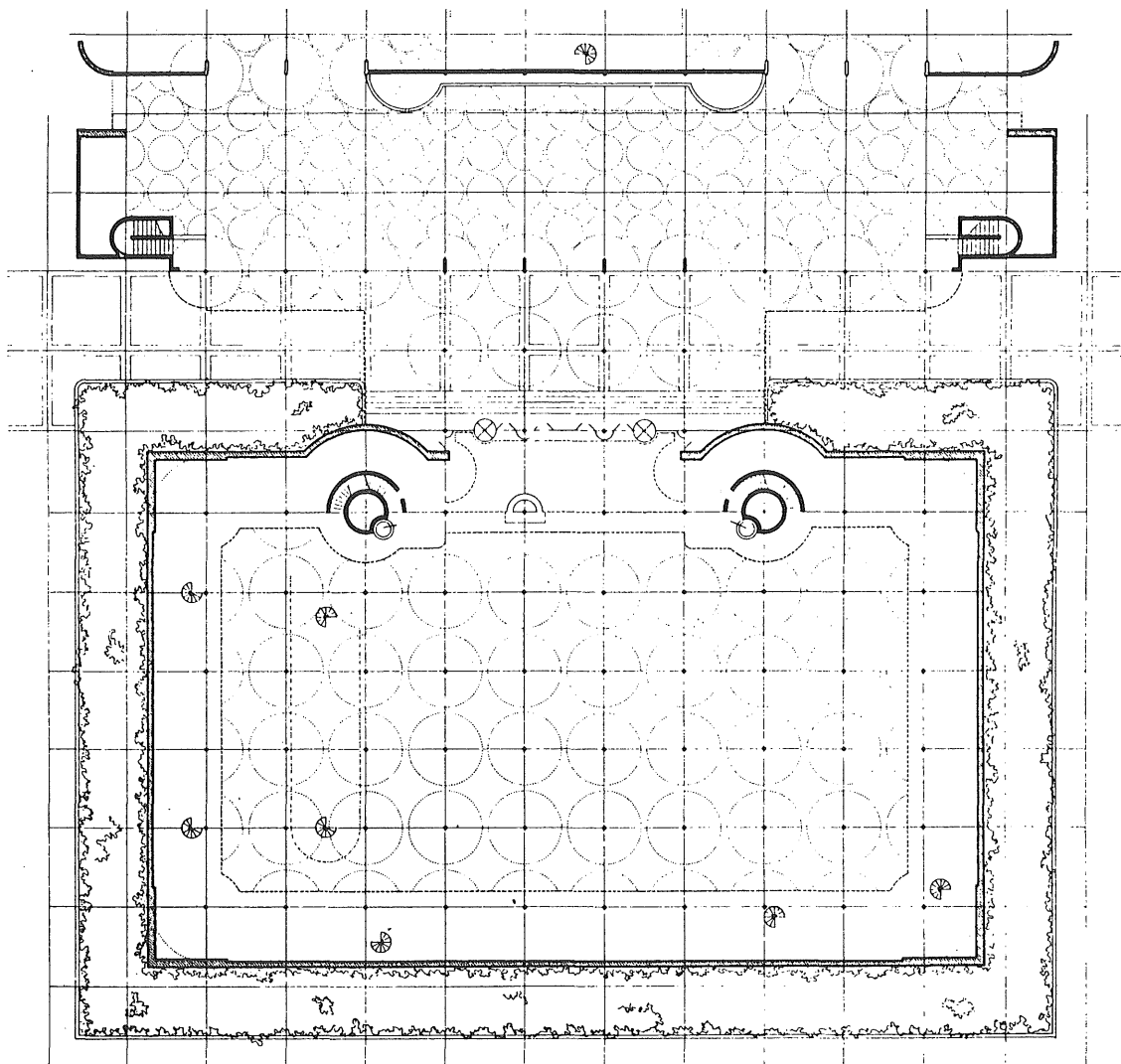
un apego a la coherencia estilística de la totalidad que parece extraída de su primera etapa, y de la condición oblicua y afacetada, algo mineral —cristalográfica— y no biológica, del resultado aparente.

La disposición en esvástica de las viviendas, articulada mediante la estructura, se convertirá en una de las referencias principales de la proyectación moderna de torres. Se configuraron aquéllas atendiendo a la riqueza del espacio interior mediante las dobles alturas, trasunto, probablemente, de los ideales propagados por la modernidad europea, concretamente de los corbuserianos. En los cerramientos se acudió a una sistemática de lamas de madera, nuevo recurso que completó la imagen plástica antiurbana y muy afortunada de la torre. Su volumen pone en evidencia su nacimiento de la tierra y su capacidad de coronación o final. Coherentemente con su inspiración arbórea, la imagen es distinta cuando cambia el punto de vista.

El edificio no se construyó entonces, pero fue realizado, para oficinas, y con escasas variantes, en 1955 (*Price Tower*). Su capacidad para configurar un gran conjunto había sido ensayado también en el proyecto de torres de apartamentos agrupadas para Chicago (1930, no construido). Tendrá un influjo muy grande, tanto directo como indirecto, en la arquitectura internacional. Concretamente en España puede citarse su incidencia en el gran edificio *Torres Blancas* de Madrid, de Sáenz de Oíza, y, de modo más general, en la arquitectura de Coderch.



*Torre Price* (1955), de F. Ll. Wright



Edificio de oficinas para la fábrica Johnson (Racine, Wisconsin, 1931-1939), de F. L. Wright.  
Planta según Eduardo Sacriste

1. 2. 1. *El desarrollo de la arquitectura orgánica.*—Identificaremos, pues, este concepto de «orgánica», ya tantas veces aludido y explicado, con la arquitectura wrightiana, sobre todo para definir con la mayor precisión posible lo que fue esta modernidad alternativa con respecto a la derivada del racionalismo. Para el autor, la concreción de su naturaleza arquitectónica fue, sin embargo, más ambigua que clara en el aspecto teórico, aunque operativa, fértil y diversa en el plano proyectual.

Ya Siegfried Giedion advertía que, para Wright, el concepto de «*arquitectura orgánica*» significaba muchas, demasiadas cosas. Hemos hablado de la forma de los árboles, o del esqueleto de los animales, y habíamos aludido también a los sistemas cristalográficos al comentar las viviendas unifamiliares, a los panales de las abejas, pudiendo añadir ahora, más en general, los crecimientos por adiciones no simétricas.

En otro orden de cosas, significaba también la armonía entre el lugar y el cliente, o el uso de los materiales propios del sitio, así como el enraizamiento físico con él. También aludía con este importante concepto a la necesaria individualidad de toda cosa proyectada —creada—, frente a cualquiera

otra, y a una serie aún mayor de connotaciones. Pero, por encima de todo, parece que esta idea significaba para él un concepto muy querido, el de «*arquitectura viviente*», atándose con él a la analogía biológica, en la que se supone que todo elemento y todo detalle tiene la forma propia y precisa que exige su cometido. Un funcionalismo darwiniano, que quiere llevar a la arquitectura algo de la perfección que tienen las asombrosas y sofisticadas configuraciones que la vida genera en su perfecta adecuación al medio.

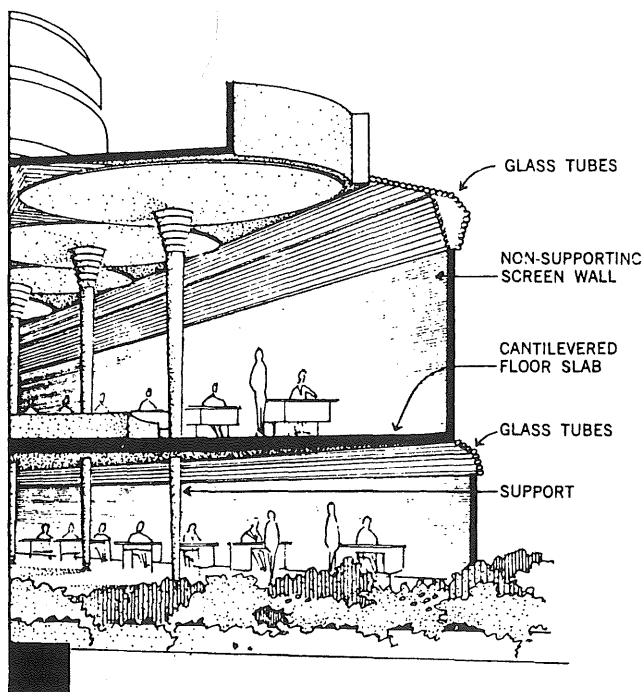
Ello enlaza de modo directo con la consideración estructural-formal en que ya nos habíamos detenido al hablar de la torre St. Mark, y a través de ella podemos iniciar la explicación de una de las obras más atractivas de este segundo período wrightiano: las *oficinas de la fábrica Johnson* (1931-1939, torre en 1950), que realizó ya de avanzada edad.

Es este un edificio tan extraordinariamente interesante y cualificado como especialmente elocuente para entender su actitud, pues representa la modernidad evidentemente más radicalizada sin que tenga casi ningún contacto con el Estilo Internacional.

El edificio se caracteriza por la configuración interior de una gran sala o espacio principal, sostenida su cubierta por un sistema de grandes soportes en forma de esbelto hongo que lo convierten en una bella y espectacular sala hipóstila.

Bien es cierto que las experiencias estructurales de este tipo no eran ajenas al desarrollo de la modernidad. El ingeniero Maillart había hecho en Francia estructuras con soportes algo semejantes, pues, al utilizar pilares más abultados en su parte alta para responder mejor a las tensiones mecánicas más elevadas de la zona de unión con el techo, unían también, «orgánicamente», las partes verticales y horizontales de la construcción, aunque recordaban, en el fondo, el sistema clásico, por más que de éste quisiera huirse. En relación con estas experiencias el propio Aalto realizó una hermosa versión de este modo de proyectar en los talleres y almacenes para el periódico de Turku (en 1928, esto es, algo antes; o, al menos, contemporáneamente al proyecto de Wright).

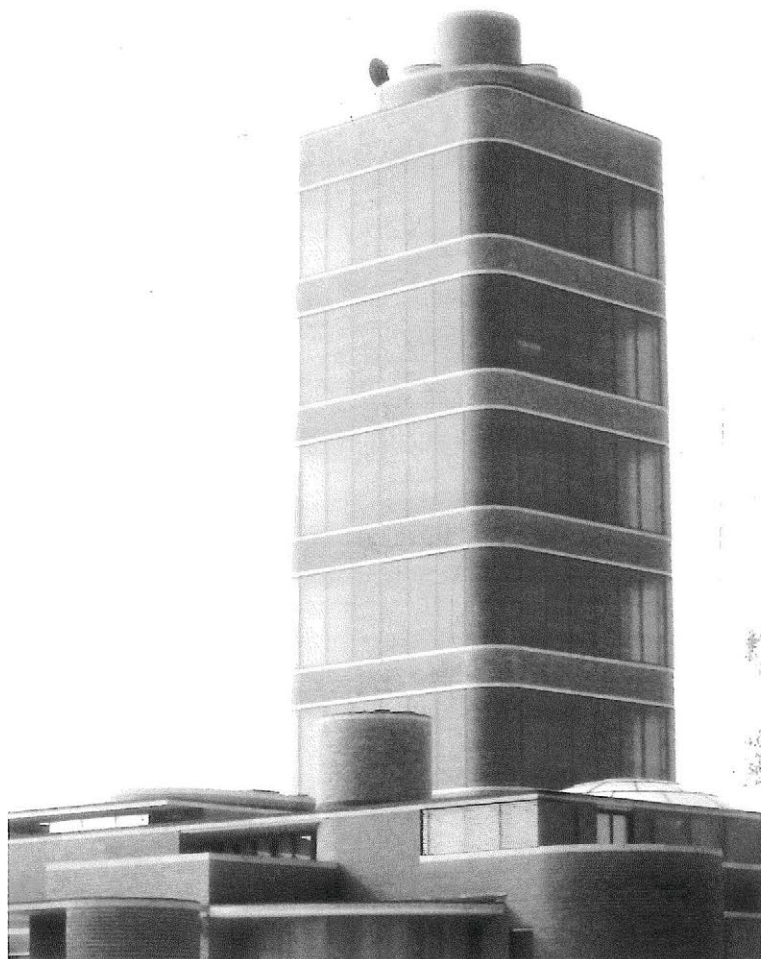
Nunca, sin embargo, se había llegado a una expresión tan acabada y extrema, tan sublimada, como la de las *oficinas de la Jonhson*, paradójicamente proveniente en gran parte de la formación en inge-



Detalle en sección perspectiva del edificio Johnson,  
de F. Ll. Wright



*Torre y exterior del edificio de oficinas Johnson, de F. L. Wright*



niería que Wright había recibido, y en la que los soportes no se integran a una losa horizontal, sino que generan por ellas mismas el techo y mantienen así su individualidad, construyendo el espacio por adición de unidades casi tangentes, pero que no llegan a tocarse: dejando los intersticios entre sus redondas y grandes cabezas como singulares lucernarios. Pero el deseo de competencia y no confusión con el Estilo Internacional no impedía a Wright participar de muchos de sus ideales —razón por la que la arquitectura wrightiana es precisamente una variante de la modernidad—, y, así, esta sala resolvió también radicalmente la independencia más absoluta entre estructura y cerramiento: estos no tienen unión alguna, pues el edificio se pone en pie en todas sus partes mediante las aisladas y singulares columnas, siendo la pared de cierre como una auténtica «piel» de fábrica de ladrillo que se pliega y redondea para limitar el espacio.

Su naturaleza se manifiesta mediante la continuidad que le dan estas redondeadas esquinas, y la independencia frente a la estructura queda de nuevo puesta de relieve al coronarse estos cierres por otro lucernario, continuo, también de forma redondeada, y compuesto como los horizontales por un sistema de tubos de vidrio, en este caso de doble cámara. (Ha de advertirse que no era una solución muy práctica ni muy constructiva, pues a despecho de su formación técnica originaria, Wright indagaba nuevas posibilidades del espacio sin parar mientes en muchos puritanismos técnicos profesionales.)



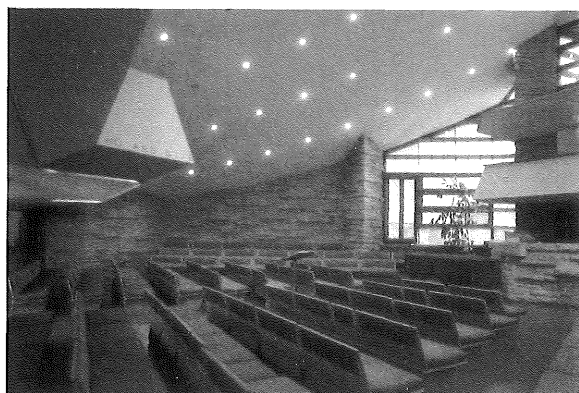
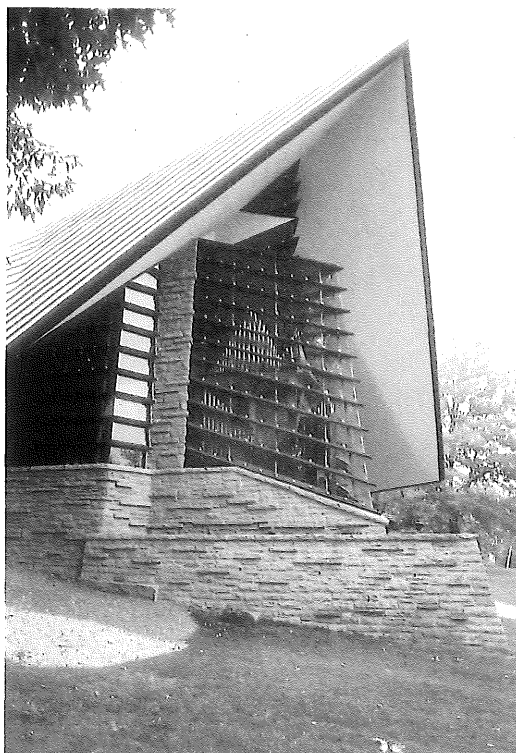
*Interior del edificio de oficinas Johnson, de F. L. Wright*

El resultado es uno de los espacios más originales y bellos de la arquitectura moderna, probablemente la mayor obra maestra de Wright en esta segunda etapa. La pequeña torre que lo acompaña fue construida más tarde, superponiendo en vertical la columna en forma de hongo —que, alternativamente, es redonda en planta y libera el espacio, o es cuadrada con esquinas redondas para sostener el cerramiento— y realizando así una metáfora arbórea no visual. No visual, pues la torre se cierra asimismo con una «piel» que manifiesta también su condición y su independencia incluso en la continuidad que le ofrecen sus redondeadas esquinas, exhibida aun a despecho del cambio de materiales, con un neto resultado volumétrico.

Resultaba lógico que su singular sentido del espacio llevara a Wright a encargos de tipo religioso, como ya había ocurrido en su primera etapa. En esta segunda construyó también la *Ann Pfeiffer Chapel* para el Southern College, en Florida (1940), así como la *Unitarian Church*, en Madison (Wisconsin, 1947).

Fueron estas capillas bien distintas, pero proyectadas con la ayuda de la malla hexagonal y que, siguiendo el principio de la coherencia, se decoraron en sección acudiendo a la misma geometría. En la *iglesia Unitaria* domina, en planta y alzado, la figura triangular, que para Wright significaba «aspiración», «actitud de rezo». Pero este simbolismo no parece otra cosa, finalmente, que una intención *goticista*, matiz historicista que aparece aquí permisivamente; esto es, concediendo al gótico, frente al clasicismo o al eclecticismo, el estatuto superior que los modernos le otorgaban tanto en virtud de su estrecha y mitificada relación entre estructura y forma como en la aspiración a lo sublime, que, concretamente, era también bastante importante para Wright.

En 1954 se inició el proyecto de la *sinagoga Beth Sholomon*, Filadelfia, acabada en 1959, ya después de su muerte. Como en la iglesia unitaria, no es éste un espacio «orgánico» más que en lo «cristalográfico», y la reminiscencia de su espíritu gótico se expresa en la forma, en el valor que toma la estructura y en la condición vítrea de sus cerramientos.

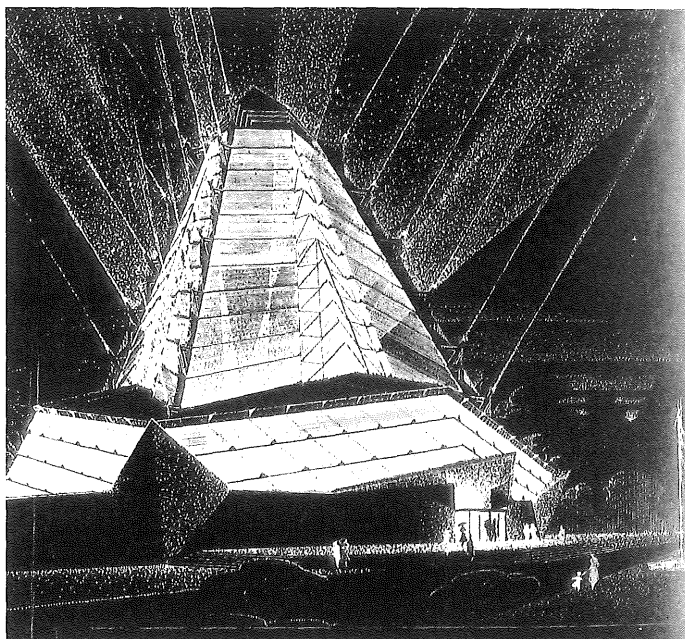


*Interior de la Unitarian Church,  
de F. L. Wright*

*Unitarian Church (Madison, Wisconsin,  
1947), de F. L. Wright*



*Sinagoga Beth Sholomon* (Filadelfia, 1954-1959), de F. L. Wright



De planta triangular-hexagonal, y en una configuración en la que el triángulo aparece siguiendo el principio de coherencia, y, así, utilizado desde la estructura hasta los detalles, el edificio se enlaza con algunas arquitecturas como la de *Taliesin West*, que huyen de toda geometría cúbica para realizarse según una volumetría de planos oblicuos, compleja y opuesta a la espacialidad racionalista y que pretende superarla. Pero en este caso parecía existir un especial y ardiente interés por emular la ambición formal de la arquitectura del pasado, negándose a considerar la moderna como una arquitectura necesariamente reduccionista. El «espíritu gótico» no es ajeno a este intento, como tampoco lo es a otro lógico acercamiento que aquí también se produce, y que en Wright, como sabemos, es algo en cierto modo recurrente: la reelaboración del expresionismo europeo de la época de las vanguardias.

Es de notar igualmente que, en la estética más concreta del edificio —en sus detalles—, emerge una figuración bien propia de Wright, pero que enlaza ahora más que nunca con su procedencia de los años veinte, esto es, con su proximidad al Art Déco: la obsesión por los planos descompuestos según superficies repetidas y paralelas, que linealmente recorren y decoran las formas, y que nunca abandonó como un modo superficial —dicho esto en el sentido estricto— de grafiar su arquitectura.

El tema, ya aludido, es bien interesante, pues viene a demostrar cómo para Wright la arquitectura no quedaba completa mediante la pura y nítida exhibición de sus rasgos volumétricos y estructurales, pues el uso del antiguo concepto de «decoro» debía aún completarla, como ya vimos, afirmando en esta operación los contenidos mismos de la obra: el detalle representa y explica la totalidad, es el «rostro» de la idea, y no puede entenderse como un añadido, lo que enlaza también con el ya aludido «principio de coherencia».

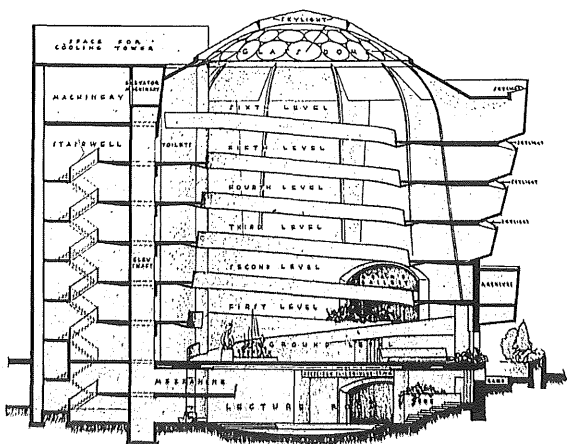
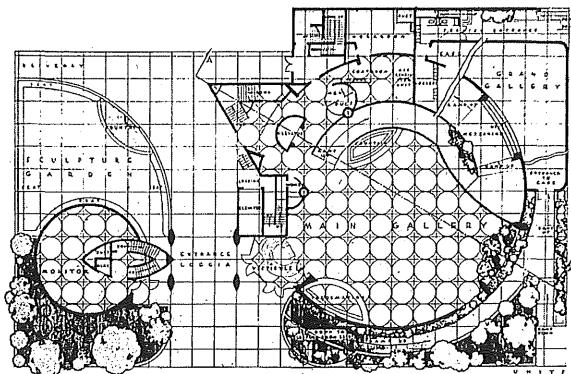
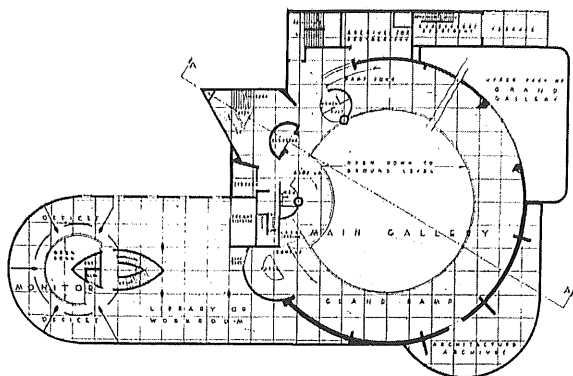
Esta concepción, de matices más tradicionales, no se opone a la naturaleza radicalmente moderna de su obra, si bien un «aura» de las primeras décadas del siglo, bien atractiva por otro lado, parece invadirla a pesar de todo.

En la obra de Aalto encontraremos también esta misma idea, aun cuando su mayor cercanía con respecto al racionalismo tienda a ocultarla. Transmitida de un modo tan literal como intenso —en cuanto llega a ser componente básico de la naturaleza misma de su arquitectura— la encontraremos también en Carlo Scarpa, uno de los proyectistas europeos más influidos por el magisterio wrightiano,

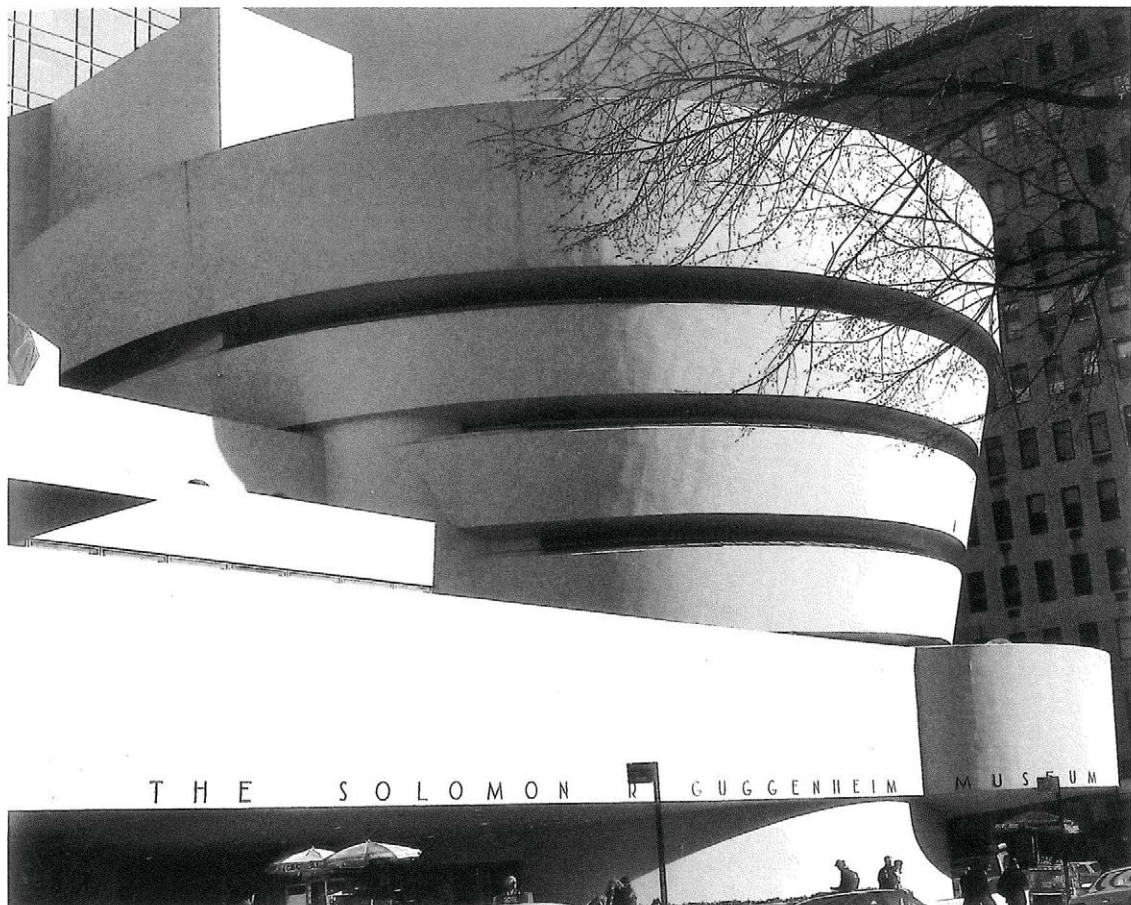
muchas veces su epígono, sin que ello significara, sin embargo, ninguna merma en la gran personalidad que su obra propia tiene.

El *Museo Guggenheim* en Manhattan, frente al Central Park (New York, 1946-1959), es otra de las obras más conocidas de su segundo período, y la última de las de gran importancia. Se trata de un gran espacio de planta redonda y sección vacía, rodeado de una gran rampa en helicoides que permite colocar las obras de arte para ser contempladas en un recorrido continuo.

Un monumento al espacio, en sí mismo considerado, a su continuidad y unicidad, a su condición «orgánica», en fin. Un homenaje así concebido a un «concepto» de museo —en definitiva, a una idea



*Plantas y sección del Museo Guggenheim (Nueva York, 1946-1959), de F. Ll. Wright.*



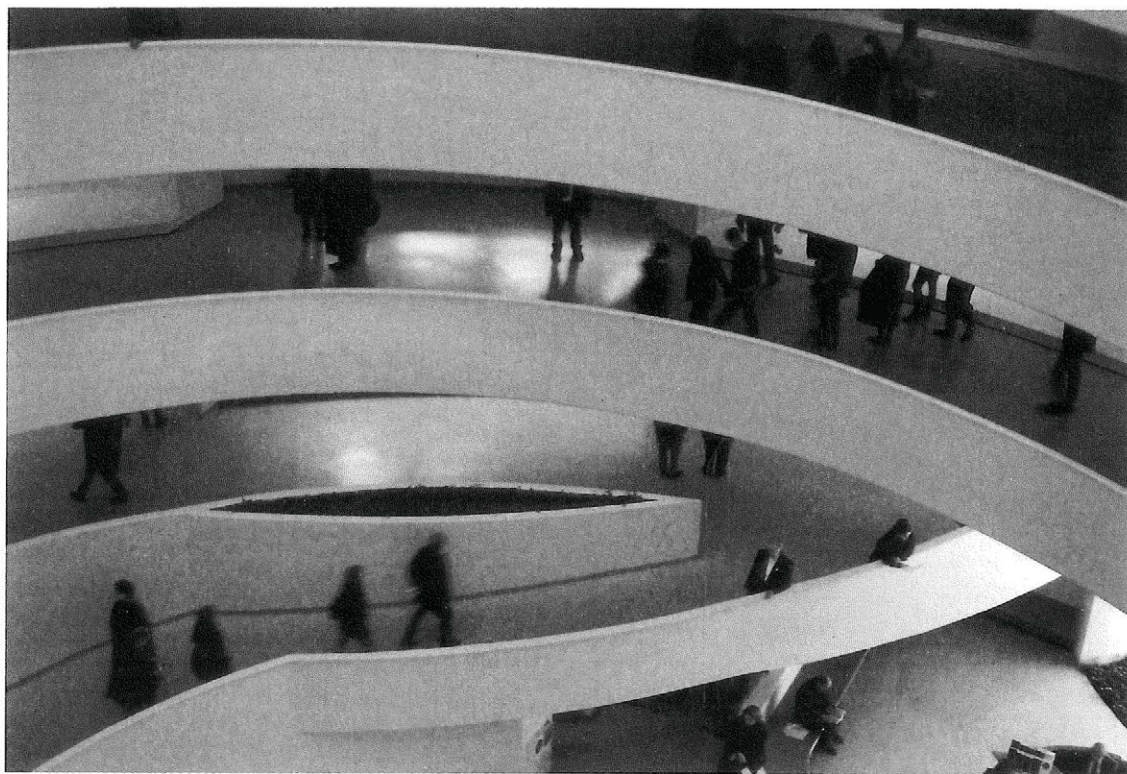
*Museo Guggenheim, de F. Ll. Wright*

pura, más que a sus concretas necesidades— le valió numerosas críticas y polémicas, mientras le confirmaba también como el más grande arquitecto de la línea orgánica.

Pero el Museo Guggenheim parece que fue para Wright una obra tan clara desde sus propios presupuestos espaciales y volumétricos que fue posible entenderla materialmente como un objeto muy abstracto; esto es, en el que la construcción y los materiales no están presentes, manejando así una estética más similar a la del Estilo Internacional, incluso por la necesidad de una simplificación conveniente para su forma.

De otro lado, si el espacio atentaba a las bases convencionales del mismo, cualesquiera que fueran éstas, el volumen suponía igualmente una negativa a su integración en la ciudad neoyorquina, donde sigue resultando un elemento voluntariamente discordante. La metrópoli, entendida de nuevo como un enemigo, recibía las consecuencias de un diseño autónomo, realizado *«desde dentro hacia afuera»*. Fue esta última una idea wrightiana, aunque común en cuanto heredada, como es sabido, por gran parte de la arquitectura moderna. La obra más tardía de Wright tomó un carácter más ambiguo, más difícil de aceptar como algo de verdadero interés, acaso debido a su avanzada ancianidad y a la participación mayor de sus colaboradores. Algunos críticos no proclives al organicismo vieron ya esta ambigüedad en el *Museo Guggenheim*. Pero ésta adquirió términos extremos, en todo caso, con realizaciones muy tardías, como fueron la *iglesia ortodoxa griega de la Anunciación*, en Milwaukee (Wisconsin, 1956) o el *centro cívico de Marin County*, San Rafael (California, 1957), en las que su probado talento parecía perder el pulso que





*Detalle del interior del Museo Guggenheim, de F. Ll. Wright*

durante tanto tiempo había sido tan firme para llegar a una espacialidad, unas formas y una decoración próximas a lo banal, muy por debajo al menos de la gran calidad general que le fue propia. Acaso fuera el precio a pagar por el empeño en continuar, de modo permanente, con una arquitectura que ponía siempre en duda la obra anterior y emprendía un camino de progreso constante, de insobornable superación.

Sea como fuere, Frank Lloyd Wright fue el primero de los maestros modernos, y su obra, tan variada y tan enormemente amplia como extraordinariamente cualificada, le convirtió en una de las más indiscutibles primeras figuras de la modernidad. Su influencia fue inmensa y lo seguirá siendo durante mucho tiempo.

Si unimos su gigantesca personalidad a la aventura colectiva de los edificios en altura de las metrópolis norteamericanas, obtendremos en conjunto un gran cuadro moderno que significa, en definitiva, el triunfo de la arquitectura de los Estados Unidos de Norteamérica, que emergió a finales del siglo XIX, para constituirse en el siglo XX en una de las culturas más importantes del mundo.

**1. 3. ARQUITECTURAS RELACIONADAS CON LA DE FRANK LLOYD WRIGHT ENTRE LOS EMIGRADOS EUROPEOS: SCHINDLER Y NEUTRA.**—Sin que sea la intención de este texto el seguimiento de la arquitectura wrightiana en Norteamérica, su figura es una buena ocasión para citar e insertar la obra de dos arquitectos, ambos austríacos, y emigrados a los Estados Unidos, Rudolf Michael Schindler y Richard Neutra, los dos muy influenciados por el gran maestro americano, si bien ninguno de ellos seguidor estrictamente literal de la arquitectura de Wright. Ambos destacaron sobre todo en la vivienda unifamiliar.

**Rudolf Michael Schindler** (Viena, 1887-1953) fue discípulo de Otto Wagner. Formado en su ciudad natal en los primeros años del siglo en la Escuela de Ingeniería y en la Academia de Wagner, su

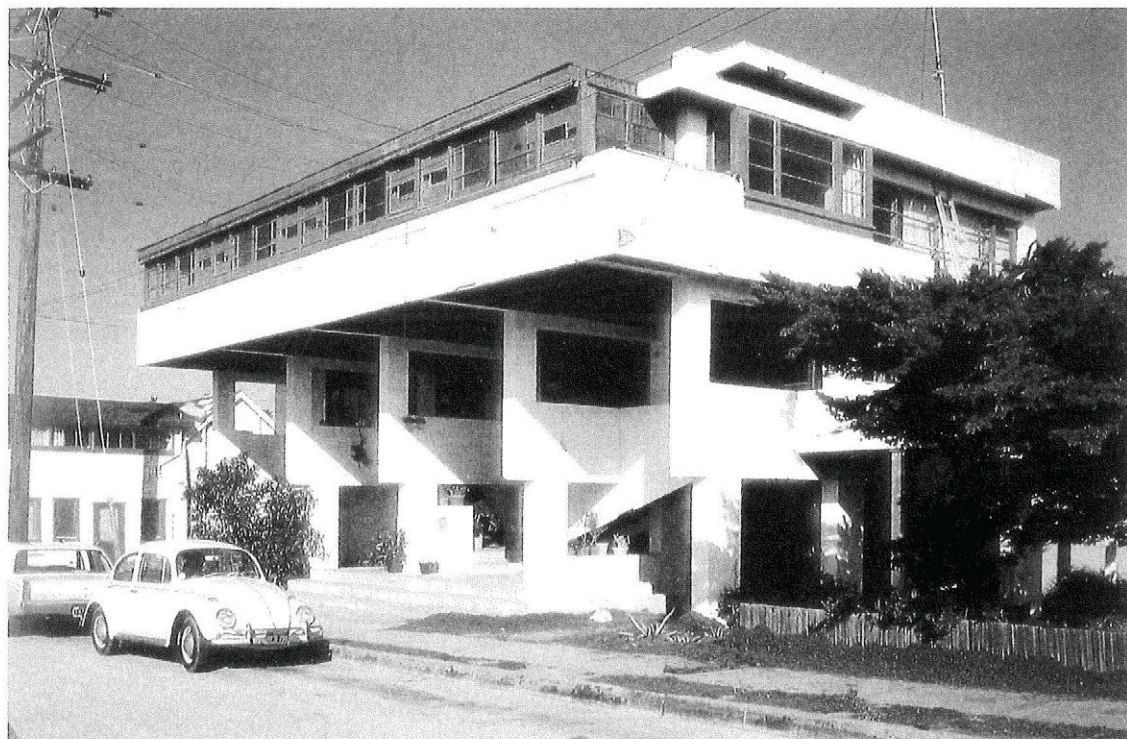


arquitectura en Austria se inició en un seguimiento modernizado de la obra de su maestro, pero compartida con el contrario influjo de Loos que introdujo en su obra la atención hacia la línea racionalista. Adolf Loos le transmitió también la admiración hacia Estados Unidos, que el radical arquitecto vienes expresó en algunos de sus escritos después de su importante y, luego, famosa estancia. Puede decirse que —aunque fuera a través de Wright— integró las ascendencias de la Secesión vienesa y de Loos, opuestas y enfrentadas en dura polémica.

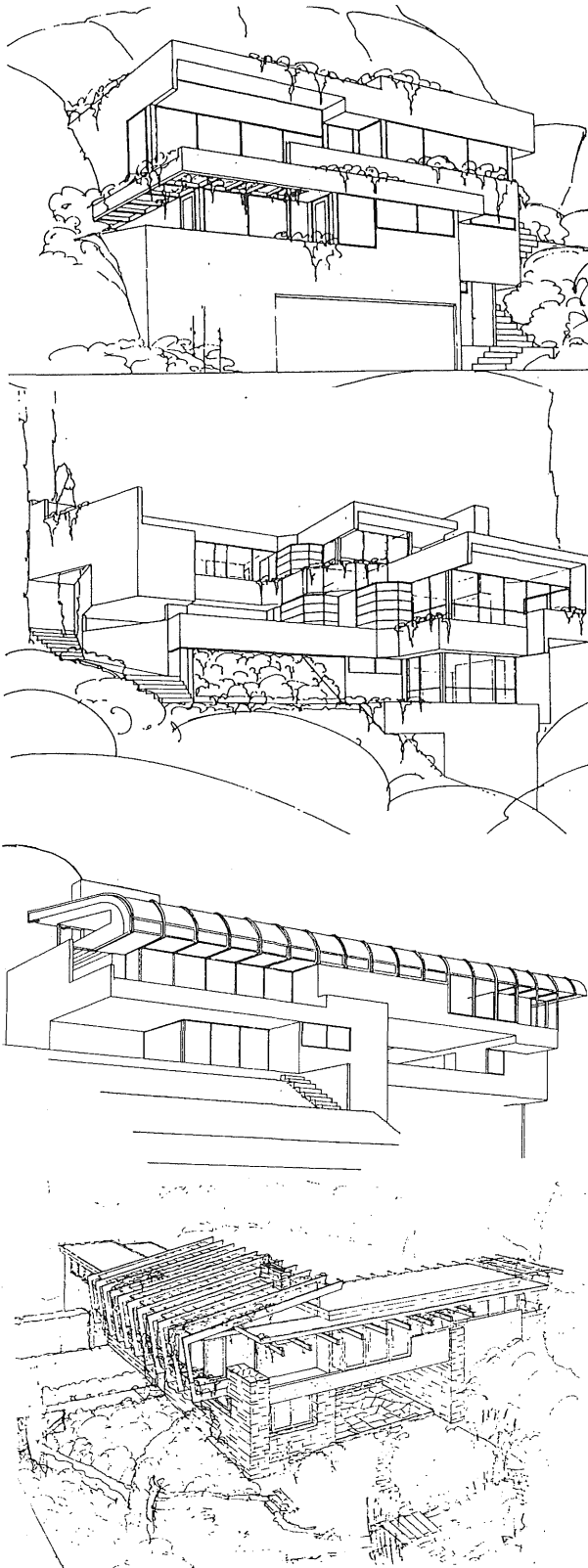
Ya en los años veinte, y emigrado a Norteamérica, puede considerarse un «wrightiano moderno», en el sentido de que abandonó la influencia wagneriana para aceptar la de Wright —lo que no dejaba de ser una modernización muy coherente— pero ejerciéndola en la versión racionalista que correspondía tanto a la citada ascendencia de Loos como al resto de la cultura moderna europea. En Estados Unidos trabajó de hecho con Wright, de 1918 a 1921, y se estableció luego como arquitecto en California. Ha de tenerse como uno de los principales fundadores de la Escuela californiana moderna.

Su manera consiste en una interpretación personal del neoplasticismo, realizado en clave wrightiana, pero más semejante al Estilo Internacional. Su figuratividad y composición fueron, pues, más racionalistas, pero utilizando instrumentos y conceptos propios de Wright, entre los que se cuentan como principales el de la libertad formal conseguida mediante los voladizos y el de la fuerte adaptación a un accidentado terreno o escarpada ladera, que practicó con mucha frecuencia. Emuló así, en parte, el llamativo y artificioso gesto orgánico de la *casa de la Cascada* y de sus ejemplares afines, aunque con menos exaltación y espectacularidad, y empleando al tiempo el lenguaje articulado que provenía de su voluntad neoplástica.

En la ecléctica combinación de recursos del Wright moderno, del neoplasticismo y del racionalismo propiamente dicho, halló una manera propia, tan personal como cualificada, que quedó patente en la gran cantidad de viviendas unifamiliares que proyectó y que realizó.



*Casa Lowell* (Newport Beach, 1926), de R. M. Schindler



*Perspectivas de las casas Miller (Los Ángeles, 1936),  
Milton Shep (1935), Jacobs (Beverly Glen, 1936) y  
Rodríguez (Glendale, 1941), de R. M. Schindler*

Pueden citarse entre ellas la *casa Lowell* (Newport Beach, 1926), la *casa Wolfe* (Catalina Island, 1928), la *casa Oliver* (Los Ángeles, 1933; ésta de un carácter racionalista más acentuado), la *casa Delahoyde* (Los Ángeles, 1935), la *casa Miller* (Los Ángeles, 1936), el proyecto de *Casa Rupert R. Ryan* (en lugar desconocido, 1937) y el de la *casa Milton Shep* (Los Ángeles, 1935). La estructura de hormigón armado fue decisiva para la aproximación formal que en estas viviendas se mantuvo, llevando así adelante su personal versión de la poética neoplástica en el material que a ésta le era más propio. En definitiva, aquel que le permitía un modo de construir en el que se había prescindido de las reglas tradicionales en favor de una permisividad formal cuya lógica sólo era posible desde el empleo de este monolítico y continuo material moderno.

Con otras obras, como la *casa Jacobs* en Beverly Glen (1936) y la *Warshaw* en Los Ángeles (1937), introdujo un modo aún más personal, en el que permanece la condición figurativo-analítica dada a los elementos arquitectónicos según la ideología neoplástica, pero en la que se hicieron intervenir nuevos elementos, nunca empleados en aquélla, como los sistemas de pescantes curvos que coronan expresivamente los edificios.

Dicha manera iniciaba y preparaba un nuevo e inesperado giro de su carrera, también influido por la obra de Wright, al introducir la geometría oblicua y trapezoidal para diseñar algunas interesantes viviendas unifamiliares construidas en madera; esto es, siguiendo así, a través del material, el modo wrightiano de *Taliesin West*. Tales son la *casa Rodríguez* (Glendale, 1941), la *casa Kallis* (Studio City, 1946), la *Lechner* (Studio City, 1948), la *Janson* (Hollywood Hills, 1949) y la *Tischler* (Bel Air, 1949-1950). Con ellas se volvía hacia el experimentalismo de su maestro norteamericano en la búsqueda de alternativas a la geometría cartesiana, consolidando así una línea de complejidad y permisividad geométrica, espacial y formal que tendrá una importante presencia y continuidad en la escuela californiana, llegando hasta el final del siglo.

\* \* \*

La obra de **Richard Neutra** (Viena, 1892-1970) puede definirse como la de un racionalista «orgánico», influido muy poderosamente por las apreciaciones de Loos, aunque también por un pensamiento con matices wrightianos, si bien este último nunca tendrá consecuencias formales ni figurativas demasiado notorias, o al menos demasiado semejantes.

Neutra estudió en la Technische Hochschule, titulándose en 1912. Influido también por Wagner, aunque sólo de modo inicial, consideraba a Adolf Loos el maestro al que debía toda su arquitectura, tomando partido hacia las ideas de éste en la polémica que Loos mantuvo con la Secesión vienesa tardía, y manteniéndose así bastante lejos de la integración que de dichas influencias hizo Schindler. Sus arquitecturas no tuvieron a la postre más que semejanzas ocasionales, producto probablemente de la colaboración que mantuvieron a veces, y ello a pesar de que entre ambos hubiera tantas coincidencias: tanto el origen vienés y el destino final californiano como los mismos magisterios y ascendencias.

El intenso magisterio loosiano hizo a Neutra aceptar la simplicidad y el lenguaje purista, que practicó en algunas ocasiones en la forma más intensa y radical posible; pero, en general, de una manera variada, aunque siempre figurativamente dentro de la racionalista.

Emigrado a Norteamérica, colaboró a veces con Schindler, como se ha dicho, y, como él, también tuvo su obra más relevante en la vivienda unifamiliar. De su primera etapa, igualmente en California, pueden citarse la *casa Research* (Silver Lake, Los Ángeles, 1933; reconstruida en 1964), la *casa Beard* en Altadena (1935) y la *casa Backstrand* en Palos Verdes (1937), entre otras. En todas ellas, y además de lo dicho, puede hablarse de una cercanía a la arquitectura alemana de Mies van der Rohe, si no de su influencia, aunque en un modo espacialmente más articulado. Y más comprometido, de otro lado, con la relación con el paisaje y con el terreno, cuestión a donde se llevaban los matices orgánicos.



*Casa del Desierto* (Kauffmann House, Palm Springs, 1946), de R. Neutra

El descubrimiento de las posibilidades radicales del vidrio influyó intensamente en alguna de sus realizaciones, como ocurrió por ejemplo en la *casa Nesbitt* (Brentwood West, Los Ángeles, 1942), aunque se manifestó de modo muy especial en obras como la llamada *casa del Desierto* (Kauffmann House, Palm Springs, 1946), configurada como un sistema de placas horizontales que se apoyan en paredes transparentes. Su planimetría se extiende hacia el dominio del terreno, partiendo de un centro presidido por la chimenea y desarrollándose en forma de esvástica, y, así con ciertas semejanzas wrightianas, que pueden detectarse también en algunos detalles o matices compositivos. La condición material y sumamente artificial de la casa es completamente opuesta, sin embargo, a la integración wrightiana y, muy concretamente, a sus obras en el desierto. Por sus sutilezas y su ascetismo expresivo puede considerarse un antecedente del *minimal* y del arte conceptual, y, naturalmente, sigue teniendo semejanzas miesianas. Pues Neutra fue, como dijimos, un integrador entre el racionalismo y el organicismo; o, si se prefiere, y más concretamente, un integrador entre algunos aspectos del pensamiento de Wright en cuanto a la intensa relación entre arquitectura y lugar, y de la de Mies van der Rohe, llevados en este caso a la arquitectura concreta y a su lenguaje. Su carrera fue más variada y, sobre todo, mucho más dilatada de lo que puede reflejarse en este libro.